

Partilha de uma experiência de cinema na escola

Maria Fátima Nunes

CELCC-CEL

Instituto Superior da Maia

Desde o seu nascimento, o cinema representou as pessoas no desempenho de atividades quotidianas, profissionais, culturais, lúdicas, inseridas nas sociedades locais. O cinema entendido como instrumento e objeto de conhecimento, como documento/memória de uma época, de uma cultura, de uma sociedade, como construtor de realidades. A partir de Georges Méliès, o cinema passou a ter um papel importante na construção do imaginário. Depois da Primeira Guerra Mundial, foi usado pelos regimes totalitários, no exercício do poder como um poderoso instrumento de construção de ideologias, de valores, de educação das massas (Walter Benjamin). Face a esta situação rica e complexa das imagens e dos sons enquanto construtores de realidades, de valores, de percepções, de imaginários, de ideologias, o cinema na escola tem um papel primordial no ensinar a ver os filmes, na formação do olhar.

Palavras-chave: cinema documentário, ficção, imaginário, olhar.

AS IMAGENS COMO CONSTRUTORAS DE REALIDADES, IMAGINÁRIOS, IDEOLOGIAS

No início do cinema, os operadores formados pelos irmãos Lumière, espalhados pelo mundo, registaram cenas exóticas, imagens de vários países, seus costumes (a cerimónia do chá, no Japão ...), acontecimentos históricos (na Rússia, realizaram várias vistas sobre a Coroação do Czar; na América do Norte, em Washington, a eleição do presidente, ...), em simultâneo, ainda que com outra intencionalidade, foram realizados os primeiros registos etnográficos. Félix-Louis Regnault, médico francês, considerado por Émile de Brigard (1979)²⁴, o autor do denominado primeiro “filme” etnográfico, em 1895, durante a Exposição Etnográfica sobre a África Ocidental, captou conjuntamente com Charles Comte, antigo assistente de Marey, uma sequência de tomadas de vista de uma mulher wolof, da ilha de Madagáscar, no fabrico de um pote. Este registo não foi

²⁴ BRIGARD, Emilie de (1979), “Historique du Film Ethnographique” in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*, Paris: Mouton Editeur.

guiado por uma curiosidade exótica, como aconteceu em algumas vistas Lumière, mas pela observação das técnicas corporais e do controlo dos movimentos. Contudo, remonta a 1898 a utilização da imagem fixa e em movimento com fins científicos. No âmbito da expedição às ilhas Torres comandada pelo britânico Alfred Cort Haddon, foram realizados os primeiros filmes etnográficos norteados pelos princípios científicos de recolha, estudo e catalogação de variados aspetos da vida dos povos indígenas ... Ou seja, os filmes antes de se tornarem “cinema” (Rapazote, 2007) foram documentos/memória de uma época, de uma cultura, de uma sociedade, construtores de realidades, que possibilitaram o primeiro contacto com o outro, com a diversidade cultural, mediado por imagens em movimento, e consequentemente proporcionaram a tomada de consciência da diferença, da alteridade. Foi a partir desta época que a representação do outro, longínquo, exótico deixou de ser construída a partir de narrativas contadas pelos viajantes, pelos missionários, que o “pintavam” com palavras e expressões efabulatórias, porque não conseguiam descentrar-se das suas visões etnocêntricas, nem detinham vocabulário específico, preciso, rigoroso para descrever o que viam.

Estes primeiros filmes foram, ainda que de forma incipiente, os primeiros esboços do cinema documentário. Hoje, alguns desses filmes estão gravados em formato digital, em DVD, e disponíveis na rede, alguns restaurados com grande qualidade, podendo assim ser vistos por um público cinéfilo e ser visionados na escola, na universidade enquanto instrumentos e objetos de estudo e de conhecimento do passado.

Após ter assistido com estupefação a uma das primeiras projeções do cinematógrafo, e tendo-se apercebido de que podia usar esta nova tecnologia de registo e reprodução de imagens para contar histórias, Georges Méliès, ilusionista e diretor do teatro Robert-Houdin, dirigiu-se a Antoine Lumière e fez-lhe repetidamente a proposta de comprar o aparelho para o teatro. Proposta recusada por Antoine Lumière, que lhe responde do seguinte modo

Essa invenção não está à venda e, por outro lado, caro amigo, você pode-me agradecer por isso, pois ela seria a sua ruína. Ela pode ser explorada durante algum tempo como curiosidade científica, mas, fora disso, não tem nenhum futuro em termos comerciais²⁵.

Esta recusa não demoveu Méliès. Pôs mãos à obra, procurou um aparelho junto de Robert William Paul, no Reino Unido e construiu o seu próprio estúdio de cinema, a Star-Film. Em 1896, rodou [L'Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin](#), filme de

²⁵ Informação recolhida em http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_magia_da_imagem_em_movimento_imprimir.html (acesso em: 25 fevereiro 2009).

influência teatral onde fez desaparecer uma dama e aparecer no seu lugar um esqueleto. Substituiu o alçapão do teatro Robert-Houdin pelo “truque” da paragem da câmara – a primeira montagem. Filma a senhora, para a câmara até a substituir pelo esqueleto na mesma posição, depois continua a rodar o filme. Contrariamente às vistas Lumière, a ficção, a imaginação, a magia, o encantamento, o sonho, povoaram os filmes (quadros²⁶) e as mentes dos espetadores e construíram imaginários. Associa-se a Méliès o início da exploração da vertente ficcional no cinema. Foi ele quem possibilitou o início da experiência de viver o sonho durante o dia, na escuridão da sala de cinema, de após termos visto um filme, uma ou várias vezes, passarmos a reconstruir as histórias propostas por ele, imaginando e criando até novas versões, pois dados da história nos escapam. Passamos esta experiência para alguém, esta que criará novas imagens para o que está sendo contado. Baseado em algo concreto (o filme), a outra pessoa cria o ato imaginante, criando assim um objeto irreal, pois este está apenas em sua cabeça (Christofoli, 2010)²⁷.

O ato de imaginar é assim um ato de magia, um ato de aparecimento encantado do objeto ou da pessoa em que pensamos, que desejamos. Esta situação está representada no filme de Woody Allen, *A Rosa Púrpura do Cairo*, mas de forma inversa. Não é o espetador que cria um “ato imaginante”, mas o ator no desempenho do seu papel (Tom), que se apaixona por Cecília, uma espetadora assídua (quinta vez que assistia ao filme), sai da tela, pega na mão dela e abandona a sala de cinema sob o olhar estupefacto e incrédulo de todos os espetadores e dos atores, na tela, que pararam a sua representação. Como Tom é irreal, ou seja, é uma personagem representada por um ator real, o sonho dura apenas algum tempo, durante o qual o filme e o sonho se confundem ...

Como acabámos de referir, as imagens em movimento são usadas com fins de conhecimento, com fins de entretenimento e quando os poderes políticos se aperceberam da força e poder que exercem sobre os espectadores, as massas, passam também a ser instrumento de construção de ideologias, de valores, de educação das massas (Walter Benjamin). Esta conceção de cinema de Benjamin é abordada a partir da sua discussão acerca da reprodutibilidade técnica.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. *A reprodutibilidade técnica da obra*

²⁶ O conceito de quadro não remete para a pintura, mas para os espetáculos de variedades, revistas ou operetas. Georges Méliès, um dos nomes que surge associado ao «quadro». A estética do «quadro» distingue-se da «vista» Lumière pelo facto de requerer uma preparação e organização próximas da planificação (Nunes, 2009).

²⁷ Esta citação pode ser lida em http://www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=178 (acesso em: 10 maio 2011).

cinematográfica tem o seu fundamento diretamente na técnica de sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, com também a impõe. Impõe-na porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro, não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme.

Benjamin, 1992, 83-84.

Depois da Primeira Guerra Mundial, o cinema foi usado pelos regimes totalitários, no exercício do poder, como uma arma de propaganda, de endoutrinamento ideológico.

Na Alemanha, a cineasta do regime foi Leni Riefensthal, a cineasta maldita na história do cinema por ter colaborado com Hitler, nomeadamente em 1935, data em que realizou o filme *O Triunfo da Vontade*, rodado durante os dias em que decorreu o 6^a Congresso do partido Nacional-Socialista (5 a 9 de setembro de 1934), cujo objetivo era glorificar a ideologia nazi. “A componente visual da propaganda é sublinhada e as cerimónias do Partido, os cartazes e o cinema assumem esse enfoque na imagem” (Piçarra, 2006: 61).

Na Rússia estalinista, os filmes foram condicionados por Estaline, que advogava a ideia de que apenas a simplicidade e o realismo dos filmes podiam servir para divertimento do público. Com o rebentamento da Segunda Guerra Mundial, a indústria cinematográfica direciona a sua produção para o documentário de atualidades e convida os cineastas a realizar filmes de propaganda à Pátria. Eisenstein, por sugestão de Estaline, realizou *Ivan, O Terrível*, primeira e segunda parte, que terminou em 1947, em Moscovo. Na primeira parte, as imagens mostravam um príncipe reprimindo os senhores feudais para criar a Rússia moderna. Na segunda parte, via-se o protagonismo do príncipe dominado pelo rancor e amargura, conduzindo-o à loucura. Esta segunda parte foi censurada por Estaline por não estar em concordância com os princípios do comunismo. Eisenstein tinha projetado uma terceira parte a cores, que nunca chegou a realizar.

Na Itália fascista, Mussolini, em 1937, cria o Cinecittà para captar as simpatias dos produtores e realizadores de cinema e como reconhecimento estes teriam de transmitir mensagens fascistas nos seus filmes. Automeu-se o grande patrono do cinema italiano mandando colocar uma fotografia sua atrás de cada câmara de filmar e uma citação de Lenine “O filme é a mais poderosa das armas”²⁸.

²⁸ Esta informação foi retirada do site

<http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html>, da Universidade da Pensilvânia. (acesso em: 10 janeiro 2010).

Na Espanha franquista, o cinema foi, durante três décadas, uma das principais armas de propaganda do regime. A produção cinematográfica depende do Serviço nacional de propaganda, no Ministério do Interior a partir de 1938, data em que foi criado o Departamento Nacional de Cinematografia, dirigido pelo cunhado de Franco, Ramón Serrano Súñer.

Em Portugal, o cinema é considerado por António Ferro, o diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), como uma arma de propaganda e, em 1932, houve mesmo uma tentativa de introduzir o cinema na escola pelo Decreto-lei 20:859 de 4 de Fevereiro de 1932, que criou no Ministério da Instrução Pública a Comissão do Cinema Educativo, com o objetivo de “promover e fomentar nas escolas portuguesas o uso do cinema como meio de ensino e de proporcionar ao público em geral a apreensão fácil de noções úteis das ciências positivas, das artes, das indústrias, da geografia e da história” [Artigo 1º]. A Comissão do Cinema Educativo tem como “funções propor ao Ministro da Instrução Pública a execução de películas culturais, indicar-lhe nomes de indivíduos idóneos para a confeição dos argumentos respetivos, informá-lo da qualidade dos mesmos e propor quaisquer correções, resolver, com recurso para o Ministro da Instrução Pública o número de películas que o adjudicatário deverá fornecer à comissão, nos termos deste decreto, e conservá-las e propor a sua distribuição pelos diferentes estabelecimentos de ensino” [Artigo 2º].

Para esse fim, previa-se a utilização de dois tipos de películas: didáticas e culturais. Entendia-se por “película cultural aquela que constituir documentário, ou servir para vulgarização de conhecimentos ou recreio do espírito, oferecendo, por representação direta ou por associação de ideias, uma lição útil ou moral” e por “película didática a que servir de auxiliar ao mestre na exposição das suas lições” (citado in Peres, 1954: 547). No preâmbulo deste diploma [Decreto-lei 20:859 de 4 de Fevereiro de 1932] são reproduzidas ideias defendidas por “pedagogistas célebres” que dão conta da visão excessivamente otimista da utilização da tecnologia ao serviço do ensino:

Fagrieve, no seu relatório sobre a função das películas educativas, reconhece que a influência exercida pelo cinema nos alunos é tal que a criança mais rebelde à retenção de uma figura alfabética de quadro fixo segue com interesse notável a expressão e a fixação das imagens animadas, acabando por mantê-las inalteráveis na sua memória” não virá longe o dia em que a tela substitua nas escolas o quadro negro [...] uma bobina de película vale mais do que uma preleção.

Da verificação de todos os elementos da influência do cinema conclui-se que lhe está cometido também um papel social muito importante na agitação dos motivos condutores das multidões e na propaganda de ideias que respeitam à formação do carácter e dos conhecimentos úteis da ciência experimental, da arte, da indústria, da história e da higiene, nas massas populares.

Ainda hoje, o cinema na escola é uma prática que quase só se limita à utilização de filmes para ilustrar e analisar conteúdos. Do mesmo modo que na escola são pedidos aos alunos exercícios de escrita, de pintura, de desenho, também lhes podiam ser pedidos exercícios de escrita fílmica, como uma outra forma de contar histórias, de expressão de si, de construção do imaginário. No entanto, essa experiência da passagem do aluno espectador ao aluno que é capaz de escrever com imagens e sons é ainda muito reduzida nos ensinos básico e secundário.

Face a esta situação rica e complexa das imagens e dos sons, enquanto construtores de realidades, de valores, de perceções, de imaginários, de ideologias, a utilização do cinema na prática letiva constitui um desafio para o professor: 1. na sua própria formação cinematográfica e na dos alunos; 2. no ensinar a ver os filmes, a fazer uma leitura política, sociológica, antropológica, económica...; 3. na formação de um olhar atento, minucioso dos alunos; 4. na construção de instrumentos de leitura das imagens e dos sons; 5. Na organização do imaginário dos alunos; 6. No desenvolvimento de uma cultura de organização, de responsabilização com vista à construção de projetos audiovisuais.

PARTILHA DE UMA PRÁTICA DE ENSINO DO CINEMA NA ESCOLA

A prática que, há mais de dez anos, venho a desenvolver de cinema no ensino superior, no âmbito da unidade curricular semestral de Semiótica da Imagem Dinâmica e mais recentemente na de Projeto Intermédia II (Estudos Fílmicos), também semestral, não se limita a uma formação teórico-prática sobre a “gramática do cinema”, o guião, a montagem, o som, a sociossemiótica dos produtos audiovisuais, com recurso ao visionamento de filmes ou sequências de filmes para facilitar a compreensão e apreensão dos conteúdos, mas também a exercícios de análise de filmes numa perspetiva sociossemiótica, antropológica, sociológica, política, ... com guião de leitura (doc.1), exercícios de elaboração do guião a partir de uma sequência de um texto literário curto (doc.2), exercícios criativos, em que os estudantes mudam de papel: de espetadores a agentes criadores e criativos de exercícios fílmicos de tema livre: um, individual, com duração de 1 minuto e outro, em grupo ou individual, com duração até 10 minutos.

O primeiro trabalho consiste na realização de uma curta-metragem de 1 minuto com tema livre, a meio da formação da unidade curricular de Semiótica da Imagem Dinâmica (alunos de 2º Ano do curso de Tecnologia de Comunicação Multimédia). O primeiro exemplo que vamos ver é [Creme de Barbear](#) de José Luís Rebelo, um filme sem som porque este estudante é não ouvinte, o segundo, [Cheia de Nada](#) de Ricardo Pinto, o terceiro, [Lobo Mau](#) de Nuno Meireles.

O segundo trabalho contém 3 elementos: o dossiê do projeto (doc.3), o relatório (doc.4) e a curta até 10 minutos, que apresentam à turma no fim da formação.²⁹ O exemplo que vamos visionar foi realizado por estudantes de 1º ano do Curso de Artes e Multimídia, chama-se *Somtupia*, uma curta sobre um produtor musical que numa manhã, aparentemente igual a tantas outras, acorda e apercebe-se que os sons que ouve não estão em sintonia com o que vê...

É nesta fase em que os estudantes têm de se investir no papel de realizadores que o interesse e até mesmo a paixão pelas imagens e sons aumentam. Alguns desejam mesmo integrar as imagens nas suas vidas a nível profissional e pessoal.

GUIÃO DE LEITURA DO FILME “TRABALHOS DE CASA” ABBAS KIAROSTAMI, 1989

- Motivação do realizador para realizar o filme.
- Ideia
- Objetivos do filme
- Como é que a sociedade Iraniana é revelada no filme?
- Métodos de pesquisa usados ao longo do filme.
- Dispositivo fílmico usado e a sua intencionalidade.
- Relação entre o “homem da câmara” e as pessoas filmadas (crianças/pais).
- Ponto de vista do realizador.



Doc. 1 Ex.de um guião de leitura

²⁹ Alguns dos trabalhos realizados por estudantes podem ser visionados em <https://vimeo.com/channels/327371>

A PROCURA

Centenas e centenas de miniaturas de automóveis amontoados em cestos de verga. Vemos duas mãos à procura de algo no meio daquelas miniaturas infantis. São vários cestos, dezenas de cestos cheios de carros em miniatura e várias pessoas estão à procura de alguma coisa no meio desses carrinhos. É evidente, pela rapidez do movimento das mãos, que eles procuram algo que sobressairá daquele amontoado, alguma coisa que terá um volume diferente - ou um material estranho. Muitas mãos procuram no meio das miniaturas, empurrando os carrinhos para um lado e para o outro, mas até agora nenhuma mão encontrou o que procura. Alguém diz que, ali, no meio das centenas de pequenos automóveis de metal, estão à procura de uma coisa quente.

Gonçalo M. Tavares (2011), *Short Movies*

Doc. 2 Ex. de texto literário para elaboração de um guião

ELABORAÇÃO DO DOSSIÊ PARA A REALIZAÇÃO DE PRODUTOS AUDIOVISUAIS

1. A IDEIA

Enunciação breve e clara, em 3 a 5 linhas, do conceito do projeto.

2. O RESUMO

Exposição breve do desenrolar da história em 5 a 10 linhas. Nele esboça a trama narrativa valorizando as personagens principais e as ações essenciais.

3. A NOTA DE INTENÇÃO

A nota de intenção deve sobretudo responder às seguintes questões:

Qual a intenção do autor?

O que é que o leva a querer fazer o filme?

Qual o seu ponto de vista sobre o tema que aborda?

Que olhar tem sobre o tema?

A partir de que ângulo (ponto de vista) pensa tratar o tema?

4. A FICHA DE TRATAMENTO

A ficha de tratamento diz respeito às indicações sobre a escrita audiovisual pretendida. Essas precisões dizem respeito aos planos, ao tratamento fílmico e à orientação dos meios técnicos previstos, à utilização de arquivos, ao modo de narrativa (entrevistas, discursos de personagens, etc.) e indicam os eventuais elementos de encenação.

5. A SINOPSE

Na elaboração do texto da sinopse deve ser dada uma atenção especial à visualização e à sonorização. A sinopse ideal dá a sentir, a tocar, a ouvir e a ver. As personagens devem ser desenhadas, ou mesmo caracterizadas.

A sinopse deve responder às seguintes questões:

Quem são as personagens principais?

Quem são as personagens secundárias?

Qual é a história?

Quem a conta?

Quais as principais ações e situações?

Qual o fio condutor?

Qual a estrutura narrativa?

ESTRUTURA DO RELATÓRIO

Índice

Introdução / Nota Introdutória

1. Objetivos

2. Pré-produção

2.1. A ideia

2.2. A pesquisa

2.3. A escolha dos cenários/dos atores sociais

2.4. ...

3. Produção

3.1. A rodagem

3.2. Os erros

3.3. As dificuldades

3.4. Os imprevistos

3.5. ...

4. A pós-produção

4.1. A planificação

4.2. A montagem (estrutura narrativa, ...)

4.3. O som (música, ruídos, som ambiente)

Conclusões / Notas Finais (conclusão individual)

Referências bibliográficas, filmográficas, webgráficas

Anexos (facultativo)

Doc. 4. Estrutura do relatório

Durante estes anos de experiência de ensino do cinema na universidade, encontrei e formei muitos estudantes, no entanto há dois que me ficaram guardados na memória. Um deles, atualmente professor no Instituto de Artes e Multimédia do Porto, porque na primeira aula, quando propus à turma o desafio de realização de um filme, em grupo de três elementos, com a duração máxima de dez minutos, ficou muito aflito, dizendo que nunca tinha filmado e que não iria conseguir. Não só consegui como foi o melhor trabalho desse ano. O outro, hoje também professor, passadas poucas aulas entrou na sala e disse-me “Professora, agora quando vou ao cinema já não tenho prazer porque estou atento à linguagem, à montagem, ...”. Escolheu-me para orientar a monografia sobre o tema do cinema no Estado Novo. Teve 18 valores, mas não ficou satisfeito com a classificação atribuída... Nunca mais tive notícias dele desde o dia em que defendeu o trabalho até fevereiro deste ano, data em que me enviou um e-mail que me comoveu imenso e que partilho convosco.

Minha cara professora,

Após 5 anos, finalmente ganho coragem para lhe escrever. Já o deveria ter feito há muito tempo, sei-o de consciência, mas talvez por orgulho nunca o tenha feito.

Faço-o hoje porque Patrícia Vieira, com o seu livro "Cinema no Estado Novo - A Encenação do Regime", publicado nos últimos meses, me encontrou numa prateleira de uma livraria.

Quero apenas, e humildemente, pedir-lhe perdão, talvez por ter defraudado as suas expectativas ou, apenas, aquelas que eu criei para mim próprio. A professora despertou em mim uma paixão pela imagem imensurável, marcou-me profunda e irremediavelmente dando-me um objetivo, um ideal, a ambição de uma vida.

Deixei-me, no entanto, consumir pela frustração de nunca ter alcançado esses objetivos e procurei enterrá-los o mais fundo que pude, cortando radicalmente todas as ligações que tinha com essas memórias. Fui fraco, hoje admito-o, acreditava que tinha que provar que era capaz a algumas pessoas que me tinham magoado e ao não tê-lo conseguido, escondi-me cobardemente.

Depois da Universidade, procurei um emprego normal dentro da minha área, arranjei um numa rádio local como gestor da rede informática. [...] Nos últimos anos tenho dado aulas de informática em escolas e centros de formação. Estou atualmente a fazer um Mestrado em Ensino de Informática na Universidade do Minho para obter a Profissionalização e poder entrar nas listas do Ministério [...].

De qualquer das formas, escrevo-lhe apenas para que saiba que nunca a esquecerei e que posso não ter sido eu a escrever este livro, mas um dia irei fazer com que se orgulhe de mim.

São raras as pessoas que, como a professora, nos marcam tão intensamente para toda a vida e, mesmo que inconscientemente ou que o neguemos perentoriamente, nos definem naquilo que somos. E por isso quero, simplesmente, agradecer-lhe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter, 1994, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", In: Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política: Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa, Relógio d'Água, 75-113.

DE BRIGARD, Emile, 1979, «Historique du film ethnographique», em Claudine de France. (dir.), Pour une anthropologie visuelle. Paris, Mouton Éditeur et École des Hautes Études en Sciences Sociales, 21-52.

NAPOLITANO, Marcos, 2011, Como usar o cinema na sala de aula. São Paulo, Editora Contexto.

NUNES, Maria Fátima, 2009, Imagens das migrações. Chineses na área metropolitana do Porto. Do ciclo da seda à era digital. Tese de doutoramento em antropologia, especialidade de antropologia visual. Lisboa, Universidade Aberta.

PIÇARRA, Maria do Carmo, 2006, Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de Actualidades Filmadas. Coimbra, Edições Minerva.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

CHRISTOFOLI, Eduardo Pires. O cinema digital como construtor de novos imaginários. 2010. Disponível em: http://www3.usp.br/rumores/artigos2.asp?cod_atual=178 (acesso em: 10 maio 2011).

DUFRESNE, Claude. A magia da imagem em movimento. 2005. Disponível em: http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_magia_da_imagem_em_movimento_imprimir.html (acesso em 25 fevereiro 2009).

RAPAZOTE, João. Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. 2007, in: Doc Online, n.03, 82-113. Disponível em www.doc.ubi.pt. (acesso em: 16 janeiro 2008).